

Article

« L'écriture et le fruit défendu : textualité et conversion dans le *Roman de la Poire* »

Anthony Allen

Études littéraires, vol. 31, n° 1, 1998, p. 77-94.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/501225ar>

DOI: 10.7202/501225ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org



L'ÉCRITURE ET LE FRUIT DÉFENDU : TEXTUALITÉ ET CONVERSION DANS LE *ROMAN DE LA POIRE*

Anthony Allen

■ L'argument du *Roman de la Poire* (c. 1250-80), attribué à un certain Tibaut, peut se résumer en quelques mots : la bouchée d'une poire tendue au narrateur de ce poème par sa dame (qui en a elle aussi goûté au préalable) provoque en lui une douloureuse extase : il en fait alors le « roman » qu'il offre à la dame dans l'espoir de la fléchir. Dans cette trame narrative simple s'insère, sur le mode allégorique, le double récit de la capitulation (réelle) de l'amant aux lois d'Amour, ainsi que celle (imaginée par l'amant) de la dame. Dans chacun des cas, un cortège de personnifications allégoriques vient assaillir le ou la protagoniste résistant(e) en entonnant des refrains louant les vertus d'Amour. Le narrateur lui-même mêle sa voix à ces harmonies courtoises, chantant quelques refrains auxquels il ima-

gine que la dame répond de plus belle. Les initiales de chacun de ces refrains forment trois acrostiches, qui dissimulent les noms des trois « personnages » principaux du récit : A-N-N-E-S, T-I-B-A-U-T, et A-M-O-R-S¹.

Outre le rapport étroit qu'entretient ce texte avec le *Roman de la Rose* (tout au moins avec la partie attribuée à Guillaume de Lorris)², on voit que le *Roman de la Poire* pose le problème fondamental de la relation étroite entre deux expériences poétiques qui semblent *a priori* séparées, celle de la voix et celle du texte³. Comme tant d'autres romans en vers du XIII^e siècle, ce récit se construit autour d'une alternance entre passages lyriques (refrains chantés) et passages narratifs (récit), mais ce schéma est rendu complexe, d'une part par la présence d'une structure dialogique

1 Afin de préserver l'anonymat de la dame, le narrateur indique qu'une lettre de son nom n'a pas été chantée. Cette lettre est probablement « G » (Angnès).

2 Le rapport est étudié dans Huot, 1985, p. 95-111.

3 À ces deux catégories, il faut encore ajouter l'image (point que nous abordons plus loin).

au sein des passages supposément narratifs (avec la présence d'un interlocuteur anonyme), et d'autre part, par l'ancrage des refrains chantés dans un jeu d'écriture (les acrostiches). Les enjeux poétiques soulevés par ce jeu chiasmatique d'alternance dessinent ainsi une tension polarisant l'ensemble du roman : au moment même où l'écriture du roman semble entièrement dévalorisée, s'effaçant pour que résonne la multiplicité polyphonique des voix, se révèle le caractère « écrit » du texte, dominé par un narrateur maniant avec une adresse appuyée l'art et les métaphores de la création romanesque. Il se pourrait dès lors (c'est notre hypothèse) que le récit, qui est celui d'une capitulation à la toute-puissance de l'amour, puisse aussi se lire comme une conversion à une poétique de l'écriture, où la prolifération des expériences esthétiques dit avant tout le retour du texte sur sa propre textualité.

« En bouche » : le désir du roman

La scène inaugurale du roman, d'où rayonnent toutes les efflorescences narratives et allégoriques subséquentes, inscrit très manifestement le roman dans une thématique de l'oralité. Examinons-la : nous observons que la bouche de la belle est le point focal de la description du narrateur :

tot en pensant, si [elle] commença
a parer la poire a ses denz
plus blanches qu'yvoires n'argenz.
Cele poire a ses denz para,

onc autre chose n'i toucha.
Toucha? Si fist, voire, par foi,
les levres et la langue un poi.
Si voi ge bien sanz alumer
q'en ne puet riens a denz parer
que les .II. levres de la bouche
et la langue dedenz n'i thoucha
(Marchello-Nizia, v. 429-439).

[*Tout en pensant, elle commença à peler la poire avec ses dents, plus blanches que l'ivoire ou l'argent. Elle pela cette poire avec ses seules dents, rien d'autre ne la toucha. Rien d'autre ? Si, certes, par ma foi, les lèvres et la langue quelque peu. Il est bien clair qu'on ne peut peler quoi que ce soit avec ses dents sans que les lèvres et la langue n'y touchent.*]⁴

Cette insistance sur l'épluchage du fruit permet au narrateur de s'attarder langoureusement sur la bouche, les dents, les lèvres et la langue de la dame. Dans cette description, qui dissimule peu son érotisme, l'oralité se constitue peu à peu comme la métaphore principale de l'expérience du désir. Le « mors » dans la poire lui donnera son expression la plus achevée, joignant à l'extase érotique la « mort » à soi la plus radicale : « Mort m'a li mors, ce m'est avis » (*ibid.*, v. 242).

Que le désir se figure comme une ingestion ne tient guère lieu de trouvaille ; l'image renvoie, bien entendu, à l'ingestion de la pomme par Adam et Ève, acte ontogénétique du désir, auquel le texte ne manque pas de faire allusion (« des puis qu'Adan mordi la pome, / ne fu mes tel poire trovee ») et sur lequel je reviendrai plus loin. Le choix même de la poire est significatif : dans la pensée médiévale, ce fruit est intimement lié au désir sexuel,

4 Toutes les traductions sont de moi. Pour ne pas alourdir l'article, je n'ai traduit que les citations extraites du *Roman de la Poire*, dont il n'existe encore aucune traduction en français moderne.

tel un double parodique de la pomme ⁵. La présence de la poire draine donc avec elle des connotations sexuelles qui forment l'arrière-plan érotique de l'échange des amants. Est-ce à dire que l'austère dame de la tradition courtoise laisserait deviner ici une issue plus favorable aux souhaits de l'amant ? On peut le croire, puisque l'*essample* ovidien de Pyrame et Thisbé, qui apparaît à deux reprises dans le texte, semble servir pour les amants de double spéculaire où se réfléchit la possibilité de leur union.

Ainsi que l'a montré Sylvia Huot, la mention de l'histoire de Pyrame et Thisbé fonctionne en grande partie comme réponse au mythe de Narcisse développé dans la *Rose*. Il s'agit ici de substituer au solipsisme de Narcisse, emblématique du désir sublime soutenu par la *fine amors*, une réciprocité augurant de l'achèvement heureux de la quête érotique. Huot propose ainsi de voir en la *Poire* une « solution [spécifique] aux problèmes littéraires soulevés par le texte de Guillaume et son modèle ovidien » (Huot, 1985, p. 108). On ajoutera que la légende de Pyrame et Thisbé est ici infléchie de façon à faire la représentation d'une communication orale. Ainsi, l'histoire du trou creusé dans le mur de la tour et dans lequel les amants insèrent un « tüel d'aveine » est un détail absent du texte d'Ovide ainsi que de l'adaptation française du conte ovidien par un auteur du XII^e siècle, *Piramus et Tisbé*. Il s'agit bien d'une invention de Tibaut visant à mettre l'accent

sur la bouche et l'haleine de Thisbé, en des termes voisins de ceux employés pour la dame à la poire :

[...] n'i poons bouter fors ce tüel d'aveine ;
molt m'en doi conforter, car la tres douce aleine
de Tysbé, sanz douter, en recoïf et aleine.
Tysbé tient l'un des chief del tüel en sa bouche ;
ce n'est mie meschief, l'autre a la moie touche.
De ce vient li besiers qui les cuers nos entouche
(Marchello-Nizia, v. 174-179).

[*Nous n'y pouvons rien mettre que ce fétu d'avoine ; je m'en console bien, car il me permet de respirer la très douce haleine de Tysbé, en vérité. Tysbé tient l'une des extrémités du fétu dans sa bouche ; l'autre, ce n'est pas mauvaise fortune, touche la mienne. C'est ainsi que nous vient le baiser qui nous touche le cœur.*]

La rime *bouche / touche*, qui emblématise l'immédiateté de la communication orale (comme si celle-ci avait quelque chose de palpable), ainsi que la « douce aleine », symbole immatériel de cet échange, sont les repères textuels qui inscrivent cette évocation dans toute une économie de l'oralité. Ces repères réapparaissent dans la scène sous le poirier (« que les .II. levres de la bouche / et la langue dedens n'i thouchent », *ibid.*, v. 438-439), ainsi que dans le portrait de la dame, brossé plus loin par le narrateur (« que j'eüsse dit de sa bouche / la douçor qui au cuer m'entouche », *ibid.*, v. 1683-1684), liant ainsi Tibaut et sa dame aux amants babyloniens. D'une part, l'érotisme suggestif de la communication par le fétu (« Tysbé tient l'un des chief del tüel en sa bouche ») évoque celui du « mors » de la poire ; d'autre part, les deux épisodes débouchent sur une réciprocité

5 De la fable ésopique reprise par Chaucer dans le *Merchant's Tale* à la *Lidia*, comédie latine du XII^e siècle (dont Boccace se souviendra dans le *Décaméron*, VII, 9), les rondeurs de la poire sont mises à contribution dans maintes équivoques érotiques. Fruit de la concupiscence et de l'adultère, la poire passait aussi, dans le discours médical, pour avoir des propriétés contraceptives (Heffernan, p. 31-41). Pensons encore à l'épisode de la poire du roman de *Cligès*, qui lui aussi fait résonner ces significations, *Cligès* étant l'un des amants mentionnés dans l'ouverture de la *Poire*.

amoureuse idéale : Pyrame imite le geste de Thisbé (« l'autre en la moie touche »), et l'amant mord à son tour dans le fruit. L'oralité de la communication est clairement liée à la possibilité du rapport amoureux, à l'abolition d'une distance qui reste infranchissable dans une économie du regard (Narcisse). Les représentations amoureuses du roman semblent ainsi faire miroiter l'illusion de la présence.

Parallèlement à cette érotique de la présence qu'illustre le motif de l'oralité, le *Roman de la Poire* met en scène un rejet du « parchemin » et de toutes les modalités de l'écriture, pour valoriser l'immanence du chant. Le narrateur souligne par exemple que Biauté transmet son message sans s'encombrer des outils de l'écrit : « Sanz chartre scëlee en cire, / sanz parchemin et sanz alue / me dit que Amors me salue » ([*sans lettre scellée par la cire, sans parchemin ou autre peau, elle me fait savoir qu'Amour me salue*], *ibid.*, v. 839-841). En outre, la dame bien-aimée obtient à jamais le cœur de l'amant lorsque, en gage ultime d'amour, elle lui envoie une très immatérielle lettre :

D'un soupir en sanglot de larme
m'a ele escrite et scëlee
une chartre qu'el m'a livree,
en leu d'anque et de parchemin (*ibid.*, v. 2757-2760).

[*D'un soupir en sanglot de larme, au lieu d'encre et de parchemin, elle m'a écrit et scellé une lettre qu'elle m'a délivrée.*] ⁶

Cette belle image, où l'écriture atteint l'évanescence du soupir, semble être le

point asymptotique vers lequel tend tout l'effort de la *Poire*. C'est en effet hors de la mimésis que nous conduit l'oralité du roman, dans les figures impossibles de l'incorporel, à la limite de la métaphore, comme si de pures sonorités (le soupir, le sanglot) devaient se substituer aux déficiences de l'écriture figurative. Dès lors, de même que la poire est consommée pour libérer dans la bouche de l'amant une odeur et une saveur immatérielles, l'écriture du roman semble vouloir se libérer des chaînes de la matérialité pour faire entendre l'ineffable du chant. L'écriture de l'amour ne serait-elle rien d'autre que la dissolution de l'écriture ?

À plusieurs égards, le régime énonciatif du roman trahit lui aussi l'importance accordée à la performance orale. Dès le prologue, avec la suite de monologues des amants exemplaires, le roman prépare le lecteur à la pluralité de voix que recouvre le pronom « je ». Le roman lui-même ne fait qu'accentuer ce procédé, puisque pas moins de 17 personnages entrent en dialogue avec le narrateur. En tout et pour tout, le pronom « je » est employé par 22 voix différentes tout au long du roman, et ceci à l'intérieur de structures dialogiques imbriquées les unes dans les autres ⁷. Aussi bien l'interruption abrupte de l'interlocuteur (*ibid.*, v. 482) introduit-elle un élément dramatique dans le régime narratif, ce qui transforme rétrospectivement le mode autobiographique en une longue réplique

6 La traduction de ce passage est difficile. Marchello-Nizia remarque que « si la métaphore est assez claire (la dame lui envoie un message en utilisant non pas de l'encre et du parchemin, mais un soupir et des larmes), ce vers est difficile à comprendre de façon précise » (Marchello-Nizia, p. 140).

7 Ainsi par exemple aux v. 1184-1234, où la conversation entre Amors et l'amant est rapportée par le narrateur dans le cadre de son propre dialogue avec l'interlocuteur (à cet égard, le signe diacritique employé par Marchello-Nizia au v. 1217 sème la confusion : il s'agit ici d'une intervention de l'interlocuteur, et non d'une réplique d'Amors).

au discours direct. Le caractère presque dramaturgique de la composition semble dès lors tout à fait approprié à une mise en scène par plusieurs récitants (sans oublier les chanteurs, prenant en charge les refrains), faisant de ce roman un texte conçu pour prendre vie lors d'une déclamation, et non pour être lu en silence⁸.

Enfin, le roman élit lui-même à plusieurs reprises le mode oral comme le mode idéal de sa transmission. Ainsi, lorsque le narrateur décide d'envoyer à sa dame son roman comme messenger, il envisage non qu'elle le lira, mais qu'un tiers le lui lira à haute voix :

Et ge ne la sent pas a tele,
a si dure ne a si cruele,
quant l'en li *dira* cest ditié,
qu'el n'oit de son ami pitié [...]
Or proi le seigneur qui ne ment,
qui c'onques ce romanz li *lisse*,
qu'il soit *leüz* a sa devise
(*ibid.*, v. 2225-8 et v. 2234-6. C'est moi qui souligne).

[*Et je ne pense pas qu'elle soit assez dure et cruelle pour ne pas prendre son ami en pitié, lorsqu'on lui dira ce poème [...]. Je prie le seigneur qui ne ment pas que celui qui lui lira ce roman, qui que ce soit, le lui lise à sa volonté.*]

Cette injonction est réitérée à la fin du texte par la dame, qui souhaite que le narrateur vienne lui lire lui-même le *Roman de la Poire*, car elle veut l'entendre de sa bouche :

que qui que soit le me leüst,
si l'en faz seür et certain
que ge seur toz autres dit l'ain.
Mes encore mielz me seïst
s'il de sa bouche le deïst.
Car si bien nel puet dire bouche
com cele a cui cuer athouche,

et meesment il lit mieuz
que nus hom que l'en voie as ieuz.
Si li proi, com ami et sire,
que si tost le me vueigne lire (*ibid.*, v. 2966-2976).

[*Qui que ce soit qui me le lise, qu'il (l'auteur, Tibaut) soit sûr et certain que je l'aime plus que tout autre. Mais il serait encore préférable qu'il me le dise de sa propre bouche. Car aucune bouche ne peut si bien dire que celle que le coeur touche, et surtout il lit mieux que quiconque. Aussi je lui demande, comme à mon ami et seigneur, qu'il vienne vite me le lire.*]

Nous retrouvons, dans cette apologie de la récitation à voix haute, la mention de la bouche liée à l'immédiateté de sa communication avec le coeur. La performance orale est à nouveau représentée comme le *summum* de toute communication érotique et poétique, et marque l'excellence de l'amant : « si bien nel puet dire bouche, / com cele a cui cuer athouche ». Suivre la rime *bouche / touche* nous apprend, à travers Pyrame et Thisbé et les amants sous le poirier, à lier la conversation des amants à l'ingestion du fruit, et à la récitation du roman. Dans chacun des cas, c'est l'immédiateté de la communication orale qui est soulignée. Et c'est encore sur la bouche, interprète fidèle du coeur, que s'arrête amoureusement le texte en son épilogue :

Saches, tant com durra cist mondes
sera en bouche et en memore
toz jors li Romanz de la Poire (*ibid.*, v. 3024-3026).

[*Sache que tant que durera ce monde, le Roman de la Poire sera toujours en bouche et en mémoire.*]

Conversation amoureuse et fruit partagé, le roman se donne à lire aussi bien comme nourriture savoureuse et comme

8 La lecture à haute voix n'a rien d'exceptionnel en soi pour un roman de cette époque. Ce sont les conséquences du dialogisme, voire de la polyphonie du discours narratif, que nous souhaitons mettre ici en lumière.

parole poétique. L'ingestion de la poire s'éprouve ainsi comme directement liée à l'oralité de la performance du roman : tout comme le fruit se transmue, une fois mordu, en un divin parfum, le roman se veut « en bouche », afin que s'élève le chant de l'amour. C'est enfin « en bouche » et non en parchemin que le roman imagine son immortalité, telle une parole vive répandant à jamais sa vérité dans l'ici et maintenant. Un détail, relevé par Huot, en fournit au reste l'illustration la plus probante : étudiant les enluminures du ms. B.N. fr. 2186, Huot note que la dernière lettre historiée (le S de AMORS) représente l'amant et la dame écoutant le chant d'un oiseau perché sur une branche, miniature qui fait pendant à la première initiale du roman dans laquelle l'amant offre son livre à la dame (Huot, 1987, p. 182)⁹. Cet oiseau est bien entendu le rossignol envoyé à l'amant par la dame dans les dernières lignes du récit. Le roman tracerait ainsi, dans le programme même de ses enluminures, une trajectoire allant de la matérialité du livre au chant du rossignol : « The contrast between book and nightingale reflects [...] the [...] fusion of lyric and narrative, oral and written modes at every level of the *Poire* » (*idem*).

Mais l'apparition soudaine du rossignol à la fin du roman témoigne peut-être même d'une progressive substitution : figurant comme une métamorphose de l'écrit dans la performance, le rossignol s'inscrit parfaitement dans la résurrection de l'oralité que tente de suggérer le récit. C'est que l'écriture figure ici son propre

effacement, alors que le livre met en scène sa transmutation en une mélodie amoureuse. L'apparition impromptue de l'oiseau se donnerait ainsi à entendre comme la libération du chant hors des contingences matérielles de l'écriture.

L'écrit comme structure

Jusqu'ici, j'ai retracé dans le *Roman de la Poire* la mise en scène d'un surgissement de la voix, tel qu'il est soutenu par un système métaphorique alliant oralité, immatériation et chant. Soulignons qu'il serait erroné de suggérer que ce roman maintient une opposition rigide entre matérialité visuelle de l'écriture et immatériation orale du chant. Au contraire, comme nous l'avons vu, les deux termes de cette polarité entrent en relation, et comme le remarque Huot, semblent même se confondre. Bien plus, cependant, la spontanéité idéale du chant apparaît en dernière instance comme l'effet et le produit d'un jeu d'écriture. Ne s'effaçant que de façon superficielle, la textualité devient en réalité la structure même sans laquelle le chant ne pourrait faire mine de s'élever. La performance orale, bien qu'elle soit privilégiée, est en fin de compte récupérée dans une archipoétique de l'écrit.

Un examen du « livre » contenant la *Poire* peut permettre d'asseoir cette hypothèse. Le *Roman de la Poire*, dans sa version intégrale, nous est resté dans deux manuscrits : Paris, B.N. fr. 2186 (A), et Paris, B.N. fr. 12786 (B) (il existe aussi quelques fragments). A est un ouvrage de luxe et véritablement l'un des trésors de la Bibliothèque

9 Ce détail est aussi relevé par Marchello-Nizia (Marchello-Nizia, p. xvii).

Nationale de France ¹⁰. Au début du roman, une série de neuf peintures en pleine page accompagne les monologues d'Amour, de Fortune et des amants exemplaires. Ces peintures sont disposées en regard du texte, de sorte que chaque monologue relatant un épisode précis trouve à sa gauche une peinture qui lui corresponde. En outre, chaque initiale des refrains chantés est historiée : au cœur de chaque lettre, les amants sont représentés dans les différentes attitudes de leur aventure.

Par la somptuosité de son exécution, ce livret attire l'attention sur sa propre matérialité, sur son propre statut d'objet, et d'objet esthétique richement décoré. Et cet aspect matériel est absolument inhérent au projet poétique de l'auteur de la *Poire*. En effet, la lecture du roman est imaginée par le narrateur comme la conjonction d'une expérience auditive et d'une expérience visuelle :

car cist romanz que ge ci voi
savra molt bien *parler* por moi
et *mostrer pleinement a l'ueill*
que ge demant et que ge veill
(Marchello-Nizia, v. 2221-2224. C'est moi qui souligne).

[*Car ce roman que je vois saura très bien parler pour moi, et montrer clairement à l'oeil ce que je demande et ce que je veux.*]

La poétique orale se double donc d'une relation au roman basée sur sa matérialité. Paradoxalement, la lecture qui, comme nous l'avons vu, s'imaginait sous la forme d'une récitation à haute voix, est simultanément inséparable d'un rapport direct et personnel au texte en tant qu'objet-livre.

Marchello-Nizia ne manque pas de noter ce paradoxe à propos des peintures : « Le rôle essentiel des peintures laisse penser qu'en ce milieu du XIII^e siècle les romans étaient destinés à la lecture personnelle — à moins d'imaginer que ces peintures n'étaient que l'image de *saynètes* jouées ou de sorte de tableaux vivants accompagnant la lecture à haute voix » (*ibid.*, p. xxxiii, note 2). Et Huot renchérit : « MS 2186 is a small book that seems designed for private reading and contemplation » (Huot, 1987, p. 187).

On voit à quel point le dialogisme du récit, qui semblait en appeler à une performance orale, se trouve contredit, ou remis en question, par le support même du texte. Au moment même où le récit insiste sur son existence entière dans et à travers la performance orale, la matérialité de son support textuel se révèle significative et porteuse d'un « autre » texte. Le système des acrostiches est bien entendu l'exemple le plus aisément identifiable de cette tension. Comme nous l'avons vu, les initiales du texte *chanté* (les refrains) sont simultanément mises au service d'un jeu d'*écriture* (les noms) ; mais ces deux « textes » ne peuvent coexister : les noms épelés dans la verticalité du manuscrit restent insoupçonnables dans le chant ; leur apparition suppose par définition que le chant s'abolisse. Plus encore : en un certain sens, le chant se manifeste ici dans une relation d'asservissement à l'écriture. En effet, le choix et l'ordre des refrains est entièrement dicté par les exigences de

10 Ce manuscrit a été étudié par M. Alison Stones, qui souligne la rareté des peintures en pleine page parmi les manuscrits non religieux (voir Stones). Marchello-Nizia reproduit, à la fin de son édition, les neuf enluminures et seize des dix-neuf lettres historiées du manuscrit, et montre à quel point les illustrations du roman sont une partie intégrante de sa composition.

l'acrostiche. Les noms de Tibaut, An(g)nès et Amors dessinent l'espace du chant : celui-ci est donc suscité dans un cadre mis en place par l'écriture. L'invocation lyrique, qui semblait spontanée, est récupérée par le dessein textuel. La performance orale est recréée, régulée et encadrée par l'écriture.

Plusieurs indices corroborent cette supposition. À plusieurs reprises, le roman dévoile que l'aventure qu'il raconte n'est, malgré les apparences, rien d'autre que celle de sa propre écriture. Le premier vers, à cet égard, est révélateur : « Amors, qui par A se commence ... »

Cette ouverture permet bien entendu d'annoncer le jeu complexe d'acrostiches déployé dans le roman, mais elle indique avant tout que l'intérêt du roman s'est ici déplacé sur la lettre même de ses mots. Nombreux sont les poèmes débutant ainsi par une apostrophe à Amour, s'attachant à décrire une particularité saillante de ce sentiment ¹¹. Mais le *Roman de la Poire* est le seul, à notre connaissance, à abstraire cette apostrophe conventionnelle de toute mimésis, si « allégorique » qu'elle fût, et à la retourner sur sa propre écriture. Le vers lui-même semble circulaire, le premier mot faisant immédiatement retour sur sa première lettre. Un morcellement s'amorce, une décomposition, celle d'Amors en une série de lettres, tout en s'annonçant d'emblée comme le gage d'une intégrité éternellement intacte : car tout le roman est

là, tout entier contenu dans les lettres du nom du dieu : A-mors ne se compose-t-il pas à la fois du commencement de toute chose (la première lettre) et de la toute dernière fin (la « mort »), tout en retenant entre ces bornes le sujet même du récit, le « mors » de la poire ?

On pensera alors à la tradition médiévale latine et vernaculaire du poème abécédaire. La forme abécédaire, dans laquelle chaque lettre de l'alphabet est utilisée successivement au début de chaque couplet, est employée à diverses fins par les poètes médiévaux : sujets historiques, interprétation des songes, éloges du vin... Mais son emploi le plus fréquent est celui de l'oraison religieuse, genre particulièrement adapté à l'abécédaire puisqu'il s'agit de montrer que la totalité du monde créé se reflète dans la somme finie des lettres du Logos ¹². Au XIII^e siècle, « apogée du poème alphabétique en langue romane » (Gros, p. 17), les *Abécés* se multiplient, énumérant les vingt-cinq lettres de l'alphabet en une prière rimée en l'honneur, le plus souvent, de la Sainte Vierge ¹³. Dans notre roman, en revanche, le nouvel alphabet est celui d'Amour, et les lettres s'agencent pour chanter sa gloire : s'étonnera-t-on, dès lors, de voir que le jeu d'acrostiches prend place entre le A et le S (c'est-à-dire l'alpha et l'oméga) d'AMORS, nouveau pentagramme sacré : A-n-n-e-s-t-i-b-a-u-t-a-m-o-r-s, et que ces seize lettres historiées, addition-

11 Pensons tout simplement aux premiers vers du *Roman du Castelain de Couci* : « Amours, qui est principalement / Voie de vivre honnestement » (v. 1-2).

12 Notons que la poésie alphabétique accueille les expressions de dévotion religieuse dans de nombreuses autres cultures. Georgia Ronan Crampton résume et documente utilement cette tradition (voir Crampton, p. 191-213).

13 Pensons par exemple à la prière du *Pèlerinage de vie humaine* de Guillaume de Digulleville, à l'*Abécé Notre Dame* de Ferrant, ou pour le moyen anglais, à l'*ABC* de Chaucer. Le nombre de 25, qui peut varier légèrement, comprend les lettres de l'alphabet actuel, à l'exception de J, U, et W. À ces lettres s'ajoutent le plus souvent les signes « 7 » (Et) et « 9 » (Cum), et parfois « . » (Punctus) et « ~ » (Titulum).

nées aux neuf peintures du prologue, font 25, comme pour recréer, à travers le chiffre des abécédaires, un déchiffrement alphabétique et visuel de l'amour ?

À propos des oraisons abécédaires, Crampton note la particularité suivante :

While aspiring to be oral, prayer-poems often exhibit more than the usual artifice of literariness [...]. Anselm's prose orations to [Mary] are intensely worked pieces of rhetorical art which he said he kept at till he finally got one right. Many an abecedarius to Mary seems less a devout appeal than a semi-precious object or an over-precious game (Crampton, p. 208).

Ce commentaire vaut pour le *Roman de la Poire* : lorsque le caractère « écrit » du poème est pris en compte, toute l'insistance du roman sur le chant et le soupir, en bref le privilège accordé à l'oralité, apparaît comme une fiction créée par la disposition des lettres. Les refrains insérés fonctionnent comme de mélodieuses apparitions qu'il faut dissiper pour prendre connaissance du véritable « texte » du roman, dissimulé dans les acrostiches. Constatant, le roman soumet ainsi l'horizontalité du chant (le *hic et nunc* de la performance) à la verticalité de l'écrit (le « toujours déjà là » du texte).

Cette hégémonie de la graphie va de pair avec la tentative profonde de l'auteur de rattacher son oeuvre à la tradition rhétorique du roman d'aventures avec laquelle il a, de prime abord, si peu affaire. Il s'avère même que ces deux caractéristiques (le graphocentrisme et le discours romanesque) convergent pour lester le pôle « écrit » de la *Poire*. Certes, les termes de roman et

d'écriture ne sont pas synonymes, et il faut être prudent dans leur association. Les romans étaient sans doute le plus souvent lus devant un public, et se manifestaient donc pour leurs auditeurs sur le mode oral. Mais il demeure vrai que l'irruption du roman sur la scène littéraire (vers 1150-1170) se fait de concert avec une exaltation des possibilités de l'écriture. Rappelons en effet que les romans chevaleresques du XII^e siècle (comme ceux de Chrétien), et les romans arthuriens du XIII^e siècle s'auto-représentent habituellement en tant que textes écrits, « mis en écrit »¹⁴. On se souvient du prologue d'*Érec et Énide*, dans lequel Chrétien dévoile furtivement l'art de son écriture, ou encore des prologues du *Chevalier de la Charrette* et du *Conte du Graal*, où il évoque la *peine* que lui occasionne son *antencion* de *rimoier*. Cette topique de la composition romanesque en tant que labeur d'ordre textuel consistant avant tout dans le travail de la rime, est reprise dans le prologue de la *Poire*, où le narrateur se décrit comme un *faber* :

De cuer jouiant et de cors lié,
commanz a aguasier ma lime,
car g'en tote diverse rime
diter me voudré essayer (Machello-Nizia, v. 16-19).

[Le coeur réjouit et le corps gai, je commence à
aiguiser ma lime, car je voudrais m'essayer à
composer en rimes tout à fait différentes.]

Reprenant les termes rendus célèbres par Chrétien, il lie au discours sur l'Amour le travail pénible de la rime (en des termes qui sont à rapprocher du prologue du *Conte du Graal*) :

14 Nous renvoyons à Paul Zumthor, qui dessine succinctement l'évolution du roman entre oralité et écriture (Zumthor, p. 299-322).

Molt pert son travail et sa peine,
qui d'amors rimoier se peine,
se il ne sent ou sentu a
icelui mal qu'il i metra (*ibid.*, v. 352-355) ¹⁵.

[*Il gaspille son travail et son effort, celui qui s'efforce de rimer au sujet de l'amour, s'il ne sent pas ou n'a pas senti le mal qu'il veut décrire.*]

Enfin, il dédie le roman à sa dame par une hyperbole inspirée de celle du prologue de la *Charrette*, dédié à Marie de Champagne. Comme dans le cas de Marie, même les reines souffrent, par rapport à la dame de la *Poire*, d'une comparaison défavorable :

La matire en est bone et fine,
qu'il n'est duchoise ne reine
dont l'en peüst pas par reison
feire droite compareison
vers cele por cui cist romanz
fu controvez que ge commanz (*ibid.*, v. 388-893) ¹⁶.

[*La matière en est bonne et fine, car il n'existe pas de duchesse ou de reine que l'on puisse comparer à bon droit avec celle pour qui ce roman que je commence fut imaginé.*]

Le prologue, lieu métanarratif par excellence, est donc l'espace d'une auto-présentation du clerc « écrivain » : Tibaut multiplie les références textuelles aux prologues de romans, qui mettent eux-mêmes l'accent sur la matérialité du signifiant poétique. Cet ensemble d'allusions à la tradition romanesque se poursuit : l'évocation d'une pratique experte de la rhétorique assimilable à celle du « roman » est reprise au cours du « passage obligé » du portrait de la dame. Dans cet extrait, l'auteur s'engage dans une longue description (environ

200 vers, 1580-1783) qui n'a d'autre but que la glorification de l'art littéraire pour lui-même ¹⁷. La célébration de la dame est progressivement occultée par une célébration des pouvoirs de l'écriture romanesque.

L'organisation du portrait est conventionnelle : description générale de la beauté, puis énumération méticuleuse des caractéristiques physiques du visage, du haut vers le bas : cheveux, front, sourcils, yeux, etc. Cependant, la longueur même du passage indique à elle seule la volonté du romancier de mettre l'accent sur son art. Et si l'enjeu traditionnel du portrait dans la littérature médiévale est d'ordre rhétorique et non descriptif, l'exercice se fait ici si ostensiblement stylistique et intertextuel qu'il en efface toute référentialité. Le corps de la dame est le site d'une inflation délibérée des « techniques » romanesques du portrait, et particulièrement d'une expérience-limite de l'hyperbole.

Ainsi, la description des yeux implique non pas une comparaison avec les étoiles, comme pour ceux d'Énide par exemple (« Si oel si grant clarté randoient / Que deus estoiles ressanbloient », Chrétien de Troyes, 1990, v. 433-434), mais un dépassement hyperbolique de cette comparaison :

Or redirai quel sont li ueill [...]
tant sont cler que se Lucifer,
la plus clere estoile qui soit
d'autres estoiles, s'en issoit
de son siege celestial

15 Dans le *Conte du Graal* : « Dont avra bien salve sa paine / Crestiens, qui entent et paine / [...] A rimoier lo meillor conte / Qui soit contez a cort roial » (Chrétien de Troyes, 1959, v. 61-65).

16 Dans la *Charrette* : « Dirai je : tant come une jame / Vaut de pelles et de sardines, / Vaut la contesse de reïnes ? » (Chrétien de Troyes, 1992, v. 16-18).

17 Une stratégie poétique typique du discours romanesque : « Seul — parmi les genres poétiques dont la tradition est attestée avant le milieu du XIII^e siècle — le "roman" tend, en sa spéculativité, à se donner pour activité ayant en soi sa propre fin » (Zumthor, p. 311).

por fere as euz un envial,
 en vein se porroit travailler ;
 ne se porroit appareiller,
 ne c'une estoile obscure et brune
 contre la clarté de la lune (Marchello-Nizia,
 v. 1644-1654).

[J'en viens maintenant aux yeux. Ils sont si clairs
 que si Lucifer, la plus brillante étoile qui soit,
 descendait de son siège céleste pour leur lancer
 un défi, il se tourmenterait en vain, et ne pour-
 rait pas plus leur être comparé qu'une étoile
 obscure et sans éclat avec la clarté de la lune.]

La surenchère rhétorique est évidente dans cet exemple où le terme comparant (déjà hyperbolique) de l'étoile est rendu superlatif (« la plus clere estoile »), où ce superlatif même est décrit comme insuffisant (« en vein se porroit travailler »), et où le tout est inscrit dans une expression de l'impossible, un *adynaton* (« se Lucifer s'en isoit de son siege celestial »). Cette démarche se répète pour d'autres éléments de la description, en particulier pour la bouche et la gorge. L'écriture du portrait, on le voit, oblitère progressivement le corps de la dame pour devenir l'aune à laquelle mesurer l'art du poète. Car à travers le portrait, l'auteur de la *Poire* sollicite moins l'image idéale de la beauté que le souvenir musical d'autres textes. Alors que la bouche de la dame fonctionnait comme terme central d'une isotopie de l'oralité, son corps fournit le lieu stratégique d'un tour de force de l'écriture romanesque. Pour mieux le marquer, le poète n'a de cesse de laisser trace de ses lectures sur les traits de l'aimée. Ses cheveux :

N'ot si biax crins en tot le monde
 com furent li Yseut la Blonde ;
 mes plus cler, plus sor, plus bloi
 sont li sien, foi que ge vos doi
 (*ibid.*, v. 1629-1632).

[Il n'y a pas eu de plus beaux cheveux de par
 le monde que ceux d'Yseut la Blonde, et cepen-
 dant les siens, sur ma foi, sont plus clairs, plus
 dorés, plus blonds.]

La comparaison à Yseut est sans doute devenue courante au XIII^e siècle, mais la formulation est ici tout à fait celle de Chrétien, pour Énide (comme l'atteste la rime) : « Onques si bele criature / ne fu veüe en tot le monde. / Por voir vos di qu'Isolz la Blonde / N'ot les crins tant sors ne luisanz / Que a cesti ne fu neanz » (Chrétien de Troyes, 1990, v. 422-426). Le front d'Angnès, aussi clair qu'un miroir tendu à l'ami :

En front, que ne trova sa per,
 se porroit ses amis mirer,
 tant est poliz et clers et plains (Marchello-Nizia,
 v. 1633-1635).

[Dans son front sans égal, son ami pourrait se
 contempler, tant il est lustré et brillant et lisse.]

Alexandre, de même, brûlait de se contempler dans celui de Soredamors : « Que desiranz et anvies / Sui ancor de moi remirer / El front, que Deus a fet tant cler, / Que nule rien n'i feroit glace » (Chrétien de Troyes, 1888, v. 806-9). Et quant à la gorge de Soredamors (« De la gorge ne di ge pas / Que vers li ne soit cristaus trobles », *ibid.*, v. 838-839), elle scintille encore dans celle d'Angnès :

l'en tendroit a trouble cristal
 delez sa gorge espirital (Marchello-Nizia, v. 1737-1738).

[On trouverait le cristal trouble à côté de sa
 gorge céleste.]

L'on pourrait multiplier les exemples¹⁸. Le résultat reste le même : non seulement la dame réunit en elle les beautés de toutes les héroïnes et les dépasse, mais le por-

18 Le teint, d'une couleur « fresche et fine » reprise à la *Rose*, et où la rose enlumine le lis, est encore celui de Soredamors (*Cligès*, v. 810), mais repensé à travers Blanchefleur (*Graal*, v. 1824). Le menton, qui rendrait muette la « sapience Platon » (v. 1720), égale à lui seul toute la beauté de Philomena, que « li sans ne

trait lui-même est œuvre de collage, de *conjointure*, tirant la quintessence de ses morceaux choisis dans un langage poétique qui est celui du roman. L'effet rhétorique désiré est de diriger l'attention du lecteur moins vers la beauté du personnage que vers l'art du portraitiste. Le corps de la dame en vient à représenter le roman lui-même, produit d'écriture émanant d'une plume experte. Comme pour mieux le signaler, le narrateur nous apprend alors qu'Amour présente à ses yeux le double illusoire de la dame, son effigie en « vraie semblance » :

Lor me mostre Amors de ses geus ;
car il fet par enchantement
venir a moi espertement
ma dame en vraie semblance
(*ibid.*, v. 2002-2005).

[Alors Amour me montre de ses tours ; car il
fait venir à moi l'image fidèle de ma dame par
un habile enchantement.]

Une fois ses traits rassemblés, une fois son corps entièrement textualisé par le narrateur-poète, la dame fait son apparition, aux frontières entre le mensonge (« semblance ») et la vérité (« vraie »), par le truchement d'un « enchantement » d'Amour. Tout se passe comme si les experts « enchantements » de l'écriture avaient suscité la présence impalpable de la dame, telle une fiction prenant vie. Le simulacre de la dame attribué à l'art expert d'Amour semble bien devoir nous orienter vers un métadiscours tenu par

le poète à propos de son art : experte et ludique invention aux frontières entre le mensonge et la vérité.

Poires, conversion et art novele

Nous avons vu que le roman entier imagine son envol dans une oralité idéale, liée à l'immédiateté de la communication amoureuse et de l'ineffable du sentiment sincère. Mais cette oralité est avant tout affaire d'écriture, puisque c'est de la lettre qu'émane le chant, et le raffinement de la description romanesque vient rappeler que l'amour dont il s'agit ici est un amour de la langue. À travers cette mise en jeu des possibilités poétiques conjointes de la voix et du texte, la *Poire* importe dans le genre du roman allégorique les hyperboles du roman d'armes et d'amour, ainsi que la lyrique courtoise revue par le roman rose. Ainsi située au carrefour des genres, la *Poire* semble effectuer, à travers la consommation du fruit éponyme, la somme du roman courtois.

Dès lors, c'est véritablement à la naissance d'une nouvelle forme romanesque, d'un « nouvel art », que nous convie le *Roman de la Poire*. Le narrateur l'indique déjà, lorsqu'il annonce dans son prologue : « g'en tote diverse rime / diter me voudré essayer » (*ibid.*, v. 18-19). Au delà de l'affirmation topique de nouveauté, cette expression anticipe toute une thématique de la transformation, du renou-

la langue Platon » ne saurait parvenir à dire (*Philomena*, v. 131). Quant à l'haleine, grâce à laquelle celui qui la sentirait le lundi serait invulnérable pour la semaine (v. 1704-1709), c'est aussi celle de Blanche fleur, l'amie de Floire : « Qui au lundi le sentiroit, / En la semaine mal n'aroit » (*Floire*, v. 2923-2924). Les emprunts à la *Rose* sont relevés par Marchello-Nizia (Marchello-Nizia, p. lxi). Pour une vue d'ensemble de l'art du portrait au XII^e siècle, nous avons consulté avec profit Alice M. Colby, *The Portrait in Twelfth-Century French Literature : An Example of the Stylistic Originality of Chrétien de Troyes*.

vement, et de la conversion, qui fonde la soumission des amants à la toute-puissance de l'Amour. Or cette thématique de la conversion, dont le point de départ est l'ingestion de la poire, se déploie sur le patron implicite d'un autre récit, dont la mise en jeu par le *Roman de la Poire* vise à inaugurer un nouveau mode d'existence du roman et un nouveau statut du verbe poétique. Il s'agit des *Confessions* de saint Augustin ¹⁹.

Les *Confessions* déploient, autour du moment pivotant (quoique longtemps différé) de la conversion d'Augustin à Milan, un récit à la fois autobiographique et exemplaire relatant le long chemin du docteur en rhétorique vers la foi chrétienne, son abandon progressif des plaisirs charnels et des illusions païennes, et sa découverte du Verbe divin. Au livre II, alors qu'Augustin n'est encore qu'un adolescent oisif de Thagaste, il commet un larcin, en partie pour le plaisir du péché lui-même, et en partie pour en être d'autant plus apprécié par ses complices :

Il y avait, à proximité de notre vigne, un poirier chargé de fruits que ni leur beauté ni leur goût ne rendaient alléchants. Pour secouer cet arbre et le piller, notre bande de jeunes garnements organisa une expédition en pleine nuit [...] et nous avons emporté de là une énorme quantité de fruits ; ce n'était pas pour nous en régaler, mais seulement pour les jeter aux porcs ; et même si nous en avons mangé quelques-uns, l'essentiel était pour nous le plaisir attendu d'un acte défendu (Saint Augustin, II, 4, 9).

La présence paradigmatique du péché originel derrière cette scène de vol a été soulignée par nombreux commentateurs ²⁰. Au delà de la « confession », il faut évidemment reconnaître le caractère tropologique de l'anecdote, qui esquisse une allégorie de la tentation et de la chute structurée autour d'un fruit. Mais le commentaire que fait saint Augustin de son péché jette les fondements d'une méditation sur le statut du signe dans sa relation à la vérité qui traverse l'ensemble des *Confessions*. Ce qui fait l'horreur du crime ici perpétré n'est pas la peccadille en soi, mais sa gratuité, sa pure inutilité. La poire n'est pas l'objet de la convoitise, elle n'est pour Augustin que le véhicule sans valeur intrinsèque d'une autotélie, dans laquelle le vol trouve sa propre fin en soi :

Ils étaient beaux ces fruits-là, mais ce n'est pas pour eux-mêmes que les a convoités mon âme misérable. Oui, j'en avais de meilleurs en abondance, et les autres, je les ai cueillis uniquement pour voler. De fait, à peine cueillis, je les ai jetés ; [...] Et même si une tranche de ces fruits est entrée dans ma bouche, c'est mon forfait qui en faisait la saveur (*ibid.*, II, 6, 12).

Augustin médite longuement sur la perversité de cet acte, qui ne tend vers rien d'autre que sa propre jouissance ; il y identifie le péché à l'état pur, la « fornication ». Dans la théorie augustinienne, le mal se présente comme une perversion du bien, c'est-à-dire une imitation de

19 La possibilité d'une relation intertextuelle entre le *Roman de la Poire* et les *Confessions* a été soulevée par Kevin Brownlee (Brownlee, p. 92). En tout cas, le statut de texte-modèle (ou supertexte) qui est celui des *Confessions* dans le contexte de la littérature médiévale, ne semble pas devoir être remis en doute. Pour un autre exemple d'intertexte augustinien dans la littérature courtoise du XIII^e siècle, voir Fleming, p. 51-72 et Freccero, p. 20-32.

20 Ferrari résume l'état de la question dans Ferrari, 1970, p. 233-42.

Dieu détournée de la divinité qui lui donne sens ²¹. La condition humaine marquée du sceau de la Chute est ainsi celle de l'imitation à jamais coupée de son modèle ; la fornication est l'ignorance même du Référent divin et l'idolâtrie de son ombre : « Ainsi l'âme fornique, quand elle se détourne de toi et recherche, hors de toi, ce qu'elle ne trouve, pur et limpide, qu'en revenant à toi » (*ibid.*, II, 6, 14).

Ainsi qu'Alexandre Leupin l'explique, la méditation augustinienne sur le bien et le mal met en place un système sémiotique dans lequel la fin ultime de la signification est le Logos divin. Alors que le bien s'éprouve comme une relation univoque du signifiant vers ce signifié, le mal est une perversion idolâtre ou parodique de cette relation, détournant le signifiant sur d'autres signifiés, ou pire, d'autres signifiants. Toute « fiction », tout jeu de la langue est dès lors pervers et diabolique, dans la mesure où il ne renvoie pas à la Vérité (extralinguistique), mais à l'image vaine, et toujours déjà prise dans le langage, de sa propre séduction ²².

Le projet des *Confessions* peut dès lors se lire comme une plaidoirie pour une conversion radicale de la langue, un rejet des « fables », un appel à la réorientation des signifiants vers leur but ultime : le Verbe. À ce titre, de nombreux cher-

cheurs ont proposé d'opposer la scène originaire du vol des poires à celle de la conversion d'Augustin à Milan (*ibid.*, VIII, 12). Dans cet épisode célèbre, Augustin se trouve dans un jardin en compagnie d'Alypius. Tourmenté par l'urgence de sa relation à Dieu et par son incapacité à renoncer aux plaisirs de la chair, il voit le personnage allégorique de Continence, comme un rêve inatteignable, qui semble lui enjoindre de rester sourd aux désirs de son corps. En proie au plus profond accablement, il se jette sous un figuier et entend soudain « une voix, venant d'une maison voisine ; on disait en chantant et l'on répétait fréquemment avec une voix comme celle d'un garçon ou d'une fille, je ne sais : "Prends, lis ! Prends, lis !" » (*ibid.*, VIII, 12, 29). Interprétant le refrain comme un ordre divin, il se lève et saisit l'Écriture, qu'il ouvre au hasard sur un passage de Paul enjoignant à renoncer aux plaisirs de la chair. La lumière divine dissipe alors les ténèbres : Augustin est converti ²³. Ainsi, le trajet spirituel du poirier au figuier est intimement motivé. Leo Ferrari propose de reconnaître dans la structure des *Confessions* une « polarisation arboréale », modelant le récit autobiographique sur une allégorie de la Chute et de la Rédemption, à partir de l'opposition entre les deux arbres (poirier et figuier)

21 Ainsi, dans le véritable catalogue des vices sur lequel le vol des poires embraie, chaque péché est rattaché au caractère divin dont il est une vaine et stérile réplique : « Car l'orgueil lui-même singe l'élévation, alors que toi seul tu es Dieu, élevé au-dessus de tout. [...] Et la curiosité ! Elle cherche à prendre les apparences de la passion de savoir ; mais c'est toi qui possèdes sur toute chose une connaissance souveraine... » (Saint Augustin, II, 6, 13).

22 Ce qui ne signifie pas que la fiction est intrinsèquement diabolique. Au contraire, Augustin pose les bases d'une fiction non mensongère, celle dont le sens est garanti par le Logos : l'allégorie. Voir Leupin, p. 59-85.

23 Quoiqu'on puisse maintenir que le trajet vers la conversion ne s'accomplit véritablement que plus tard, lors de l'extase d'Ostie. Voir Spence, p. 73-94.

qui rappelle celle, typologique, entre l'Arbre de la Connaissance du Bien et du Mal et l'Arbre de la Croix (voir Ferrari, 1971, p. 93-104 et Ferrari, 1979, p. 35-46).

Cette esquisse rapide de quelques enjeux majeurs des *Confessions* a pour but de retracer une allégorie de la conversion menant tout à la fois du péché au Logos, du simulacre à la Vérité, et de l'autotélie à l'allégorie. Or, ce parcours est inscrit à l'arrière-plan du *Roman de la Poire* : le modèle conversionnel, ouvrant sur une connaissance de Dieu médiatisée par les Saintes Écritures, est tout à la fois rejoué et inversé dans la *Poire*, qui, à travers la connaissance de l'amour, débouche sur une glorification du texte littéraire.

Ne peut-on pas dès lors lire la *Poire* comme le récit d'une conversion modelé sur le Péché et la Rédemption ? La scène originelle sous le poirier, où les amants mordent le fruit de la connaissance de l'Amour, dans lequel « li bien [est] enclos avec le mal » (Marchello-Nizia, v. 607) est accompagnée, comme nous l'avons vu, d'un rappel de la pomme du jardin d'Eden²⁴. Le « mors » dans la poire ouvre sur un « noviax pensers » qui est un savoir quant au désir, et l'expérience d'un bouleversement radical : « mort m'a li mors ». Identifiant une rupture absolue, une altération irréversible de sa subjectivité, le narrateur déplore la perte d'un état originel de plénitude :

mes ge me merveil comment gié
ai mon premier pensé changié

por un novel qui si m'engoisse.
El premier n'avoit point d'angoisse
ne de doulor ne de destresse.
Mes cist noviax pensers me blece [...] si que ne sai ou ge me sui,
ainz m'en obli toz por autrui (*ibid.*, v. 640-649).

[Mais je me demande comment j'ai pu échanger mes pensées précédentes pour celles-ci qui me tourmentent tellement. Avant, il n'y avait pas d'angoisse, ni de douleur ni de détresse. Mais ces nouvelles pensées me blessent tant que je ne sais pas où je suis moi-même, et je m'oublie entièrement pour quelqu'un d'autre.]

Cette introspection diagnostique l'expérience brutale d'une division interne, qui clive la subjectivité jusqu'à la perte de tout savoir stable du sujet sur lui-même : « ne sai ou ge me sui »²⁵. La tournure réfléchie « ge me sui », qui réapparaît plus loin dans un contexte similaire (« c'onques ne soi ou ge me fui », v. 1308) exprime l'« être-à-soi » dont le sujet amoureux est soudain dépossédé. Perceval emploie les mêmes mots chez le saint homme, lorsqu'il lui confesse son égarement spirituel depuis sa vision du graal et de la lance qui saigne : « bien a cinc ans / Que je ne soi ou je me fui, / Ne Dieu n'amai ne Dieu ne crui » (Chrétien de Troyes, 1959, 6364-6366). L'abîme de détresse qu'éprouve le sujet du désir est ainsi analogue à celui que creuse l'absence d'une foi qui puisse clore l'errance : la marque de la Chute.

Cependant, le poirier de notre roman ne renvoie pas uniquement à l'arbre de la Genèse, mais aussi à celui de saint Augustin, puisqu'à cette scène inaugurale

24 Voir Marchello-Nizia, p. xxi et les commentaires de Zumthor à la suite de la communication d'Arié Serper (Várvaro, p. 397-402).

25 L'irruption de l'interlocuteur anonyme qui engage un débat avec le narrateur est un des symptômes de ce clivage, qui dédouble la voix narrative.

correspond la dernière scène du roman, qui est structurée de façon analogue à la conversion de Milan. À ce moment paroxystique du roman, le narrateur, tel un nouvel Augustin, est en proie au doute : il ne sait s'il peut croire en l'amour de la dame. Souveraine des autres personnifications allégoriques, Contenance intervient alors pour prononcer des paroles d'encouragement, tel un double érotique et courtois de la Contenance des *Confessions*. Tibaut est sur le point de céder, mais un dernier doute le retient : il demande un signe qui prouve la vérité de l'Amour : « Oïl, mes encor voil enseigne » (Marchello-Nizia, v. 2692). La dame lui envoie alors, en fait de refrain d'enfant, la « chartre ... d'un soupir en sanglot de lerne », qui se présente tel un nouveau Logos que l'amant prend et lit dans un moment épiphanique :

Lors le desploie et le me baille,
et ge doucement le reui,
tant liez c'onques plus liez ne fui.
Savez por quoi? Que g'é trové
que ce ert fins voirs esprové
que dit m'ot et sa compaignie (*ibid.*, v. 2771-2776).

[*Elle le déplie et me le donne, et je l'ai reçu avec douceur, j'étais plus heureux que je ne l'ai jamais été. Savez-vous pourquoi? Parce que j'ai trouvé que ce qu'elle et ses compagnes m'avaient dit était la vérité la plus fine et la plus sûre.*]

Le roman transformerait ainsi le paradigme augustinien de la conversion menant au Logos, en l'histoire d'une soumission sublime à l'Amour, ouvrant sur un « fins voirs ». Le point de jonction des deux récits se fait le plus sensible avec le personnage de Contenance, qui, dans la différence d'une lettre qu'elle inscrit par rapport à la Contenance augustinienne, semble contenir toute la transformation du roman. Là où Contenance

plaidait pour la mortification du corps (« Rends-toi sourd à ces êtres immondes que sont tes membres sur la terre », Saint Augustin, VIII, 11, 27), Contenance, elle-même image séduisante du corps de la dame, parle au contraire pour l'obéissance au cœur : « il vos estuet a obeïr / a Cuer, qui est le pardesus » (Marchello-Nizia, v. 2649-50), gage de la satisfaction du désir. Cœur qui, contrairement à l'abstraction spirituelle prônée par Augustin, existe en relation intime à la chair : « li cors [est] au cuer fort atachiez » (*ibid.*, v. 1571).

Or, la présence intertextuelle des *Confessions* va plus loin, me semble-t-il, que la fonction d'anti-modèle. En effet, le retour du corps est le symptôme de l'inversion fondamentale du rapport augustinien aux signes que met en place le roman. Au lieu d'orienter de façon univoque vers une Vérité extralinguistique, le roman ne fait que dérober le référent derrière les jeux ambigus de son allégorie. La poire elle-même en est le meilleur exemple, puisque ce fruit participe à la fois d'une métonymie (objet tenu par la dame), d'une métaphore (représentant le début de l'amour), et d'un oxymore (elle contient douceur et amertume). À cette perturbation rhétorique s'ajoutent d'autres équivoques : signe au référent fondamentalement instable, la poire convoque l'histoire maudite de la Genèse, mais tout aussi bien la rédime. Tout en étant le fruit érotique du péché, elle acquiert un statut d'objet saint à travers la « consécration » de la dame :

la ou ele ot perdu l'escorce,
[la poire] avoit recovree sa force
et la vertu d'un saintuaire (*ibid.*, v. 474-476).

[*Là où elle avait perdu sa peau, la poire avait acquis sa force et la vertu d'une chose sainte.*]

Le souffle quasi divin de la belle, qui parfume la partie du fruit dont elle a ôté la peau, transmue celui-ci en un « saintuaire ». La poire devient ici une sorte d'hostie amoureuse, qui préfigure la conversion de l'amant et rachète la chute inscrite dans le fruit du péché. Ainsi, l'acte fondateur de l'ingestion du fruit est double, et comporte simultanément les significations de la Chute et de la Rédemption.

Le miroitement des significations implique une nouvelle relation au sens : celui-ci n'est plus à chercher au-delà du texte, mais à sa surface même, comme sur la peau du fruit. Inversant la sémiotique augustinienne, le roman ne cesse de renvoyer vers la fiction de la lettre comme le lieu même du sens. Le roman revendique en effet, pour le texte de fiction, le statut de « fins voirs », qui s'éprouve comme la vérité du (men)songe. Glosée par la même expression, la métamorphose des mûres de Pyrame et Thisbé, cueillie à « la lestre » d'Ovide (*ibid.*, v. 719), fonctionne en abyme comme signe poétique porteur d'une autre vérité : « N'est pas mençonge, ainz est fin voirs » (*ibid.*, v. 735). Dans cette nouvelle économie du signe, le mensonge de la lettre est le lieu même de l'avènement d'une autre vérité, celle de la métaphore. Là où Augustin se détournait des fables des Manichéens, Tibaut exalte la vérité voilée des fables ovidiennes.

Enfin, c'est dans le corps même de sa lettre que le roman constitue sa propre référentialité. Notre analyse du portrait de la dame a montré que c'est dans une circularité autotélique, et non en dehors de

tout texte, qu'est toujours déjà circonscrit le référent. Ajoutons à cela le fait que le roman n'est rien d'autre que le récit de sa propre élaboration, et qu'il prend fin lorsque les trois noms ont été épelés : nous apercevons que la structure même du roman forclôt toute référentialité. C'est donc non pas en tant que médiateur d'un *logos* de l'amour, mais en tant que ce *logos* même que le roman se constitue.

S'ouvrant sur le « mors » dans la poire et terminant « en bouche », le *Roman de la Poire* détourne le genre allégorique pour y faire s'élever les harmonies du chant. La bouche, lieu de la rencontre entre relation érotique et souffle poétique, est celle qui tout à la fois digère et ressuscite les possibilités lyriques du texte, lui assurant son éternelle présence dans l'ici et maintenant de la performance. De nouvelles intersections entre chant et narration s'ébauchent alors, dans lesquelles celle-ci semble s'effacer dans la polyphonie de celui-là. Mais c'est la lettre (plus que le chant), et derrière elle l'ensemble de la tradition romanesque « écrite », qui structure véritablement le récit. Le jeu des lettres trace les frontières de l'espace où se déploie le chant, qui en retour apparaît comme une fiction créée par elles. Enfin, cette nouvelle *conjointure*, « toute diverse », en appelle à l'extase d'Augustin, mais pour l'inverser dans l'autotélie de la littérature. Le *Roman de la Poire* peut alors se lire comme la fiction d'une voix soutenue par les enchantements de la lettre, au moment où se consomme le fruit défendu d'un nouvel art d'écrire.

Références

- COLBY, Mary Alice, *The Portrait in Twelfth-Century French Literature : An Example of the Stylistic Originality of Chrétien de Troyes*, Genève, Droz, 1965.
- BROWNLEE, Kevin, « Generic Hybrids », dans *A New History of French Literature*, Denis Hollier ed., Cambridge, Harvard University Press, 1989, p. 88-93.
- CHRÉTIEN DE TROYES, *Chevalier de la Charette*, éd. Charles Méla, Paris, le Livre de Poche, 1992.
- — —, *Érec et Énide*, éd. Mario Roques, Paris, Champion, 1990.
- — —, *Conte du Graal*, éd. William Roach, Genève, Droz, 1959.
- — —, *Cligès*, éd. Wendelin Foerster, Halle, Niemeyer, 1888.
- CRAMPTON, Georgia Ronan, « Chaucer's Singular Prayer », dans *Medium Ævum*, 59, 2 (1990).
- FERRARI, Leo C., « Arboreal polarisation in Augustine's *Confessions* », dans *Revue des Études Augustiniennes*, 25 (1979), p. 35-46.
- — —, « The Pear-Tree Theft in Augustine's *Confessions* : Symbols of Sinfulness in Book II of Augustine's *Confessions* », dans *Augustinian Studies*, 2 (1971), p. 93-104.
- — —, « The Pear-Tree Theft in Augustine's *Confessions* », dans *Revue des Études Augustiniennes*, 16 (1970), p. 233-242.
- FLEMING, John V., « Carthaginian Love : Text and Supertext in the *Roman de la Rose* », dans *Assays*, 1 (1981), p. 51-72.
- FRECCERO, John, « The Fig Tree and the Laurel : Petrarch's Poetics », dans *Literary Theory / Renaissance Texts*, Patricia Parker & David Quint ed., Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1986, p. 20-32.
- GROS, Gérard, *le Poète marial et l'art graphique : étude sur les jeux de lettres dans les poèmes pieux du Moyen Âge*, Caen, Paradigme, 1993.
- HEFFERNAN, Carol Falvo, « Contraception and the Pear Tree Episode of Chaucer's *Merchant's Tale* », dans *Journal of English and Germanic Philology*, 94, 1 (1995), p. 31-41.
- HUOT, Sylvia, « From *Roman de la Rose* to *Roman de la Poire* : The Ovidian Tradition and the Poetics of Courtly Literature », dans *Medievalia et Humanistica*, 13 (1985).
- — —, *From Song to Book : The Poetics of Writing in Old French Lyric and Lyrical Narrative Poetry*, Ithaca (NY), Cornell University Press, 1987.
- JAKEMES, *le Roman du Castelain de Couci et de la Dame de Fayel*, édition de Maurice Delboville établie à l'aide des notes de John E. Matze, Paris, Société des Anciens textes français, 1936.
- LEUPIN, Alexandre, *Fiction et Incarnation : Littérature et théologie au Moyen Âge*, Paris, Flammarion, 1993.
- MARCHELLO-NIZIA, Christiane (éd.), *le Roman de la Poire*, Paris, Picard, 1984.
- SAINT AUGUSTIN, *les Confessions*, éd. M. Skutella, trad. E. Tréhorel et G. Bouissou, 2 vol., Paris, Études augustiniennes, 1992.
- SERPER, Arié, « Thèmes et allégorie dans le *Roman de la Poire* de Tibaut » dans *Atti : XIV Congresso Internazionale di linguistica e filologia romanza*, éd. Alberto Várvaro, vol. 5, Naples, Macchiaroli, 1981.
- SPENCE, Sarah, *Rhetorics of Reason and Desire : Vergil, Augustine and the Troubadours*, Ithaca, Cornell University Press, 1988.
- STONES, Margaret Alison, « Secular Manuscript Illumination in France », dans *Medieval Manuscripts and Textual Criticism*, éd. Christopher Kleinheinz, Chapel Hill (NC), University of North Carolina Press, 1976, p. 83-102.
- VÁRVARO, Alberto (éd.), *Atti : XIV Congresso Internazionale di linguistica e filologia romanza*, vol. 5, Naples, Macchiaroli, 1981.
- ZUMTHOR, Paul, *la Lettre et la voix : de la « littérature » médiévale*, Paris, Seuil, 1987.